

**González, Javier Roberto**

*Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de Il trovatore de Giuseppe Verdi*

Letras N° 63-64, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

González, Javier Roberto. “Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de Il trovatore de Giuseppe Verdi” [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/madre-padres-nula-excepcionalidad-verdi.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

**Javier Roberto GONZÁLEZ**

*Universidad Católica Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas*

**Resumen:** El conflicto más recurrente en las óperas de Giuseppe Verdi se construye a menudo alrededor de un padre fuerte y poderoso cuyo amor posesivo destruye a su hijo o hija impidiéndoles su emancipación afectiva. El caso de Azucena de *Il trovatore*, única madre en todo el teatro verdiano, es generalmente considerado como una excepción en el marco de este modelo dramático paterno-filial. Intentaremos demostrar en este artículo que la figura de Azucena está muy lejos de ser una excepción y representa, por el contrario, una confirmación e intensificación del modelo paterno-filial, que se redefine, más allá de los géneros, como parental-filial, y que se identifica con un conflicto más raigal y complejo entre Verdi y sus *orígenes* (sus padres, su suegro, su *paese*, la tradición musical italiana, Dios).

**Palabras clave:** Verdi – padre – madre – *Il trovatore* – orígenes

**Abstract:** The most recurrent conflict in Verdi's operas is often built up about a strong and powerful father whose possessive love destroys his son or daughter by restraining their affective emancipation. The case of Azucena from *Il trovatore*, the only mother in the whole Verdian theater, is generally considered as an exception in the frame of this paternal-filial pattern. We attempt to demonstrate in this article that the figure of Azucena is very far from being an exception and represents, on the contrary, a confirmation and intensification of the paternal-filial pattern, redefined as parental-filial beyond any gender and identified with a deeper and complex conflict between Verdi and his *origins* (his parents, his father in law, his *paese*, the Italian musical tradition, God ).

**Key-words:** Verdi – father – mother – *Il trovatore* – origins

**JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ**

Como bien se sabe, a diferencia de las habituales tramas fundadas en una anécdota amorosa y vehiculizadas por la arquetípica pareja de tenor y soprano, que dominan las más de las obras italianas del ochocientos y del primer novecientos, en la dramaturgia verdiana —y aun a despecho de las consabidas excepciones confirmantes de la regla— el conflicto central no radica en la relación horizontal entre los amantes, sino en el más complejo y oscuro vínculo vertical entre una fuerte figura paterna y un hijo o, más frecuentemente, una hija que acaba siendo víctima del amor del padre, sobreprotector y a menudo tiránico, siempre agobiante a fuer de intenso. De las veintiocho óperas del maestro<sup>1</sup>, más de la mitad hacen girar su conflicto en torno a la relación paterno-filial, ya se trate de padre e hija<sup>2</sup> o bien de padre e hijo<sup>3</sup>, y aun las excepciones incluyen figuras sucedáneas del padre que, bajo un rol formal de sacerdote, hermano o esposo, operan según las funciones propias de aquél<sup>4</sup>, además de aquellas otras óperas que sin girar centralmente en torno de la relación paterno-filial la incluyen como motivo adyacente<sup>5</sup> o, inclusive, redoblan la importancia del tema al presentar múltiples figuras paternas<sup>6</sup> o al adjudicar a un mismo padre múltiples hijos, reales o funcionales<sup>7</sup>. Básicamente, lo medular del conflicto paterno-filial verdiano puede resumirse en los siguientes puntos:

1. Se trata de una relación exclusiva y excluyente, a causa de que la madre está siempre muerta y el padre y su hijo o hija se ven llevados a colmar el vacío dejado por ella mediante la exacerbación de su propio su vínculo.
2. Con estar muerta, la madre no está ausente, pues su figura gravita en la memoria a modo de mandato moral y de ejemplo imitable por su hija, sobre todo en lo que respecta a la imposición de la castidad y a la renuncia sacrificial de sí misma, requisito que debe cumplir la hija para hacerse digna de una futura unión con su madre en el cielo.

<sup>1</sup> Incluimos en el total un par de reelaboraciones de anteriores obras suyas como *Jérusalem*, versión francesa de *I Lombardi*, y *Aroldo*, nuevo argumento para *Stiffelio*.

<sup>2</sup> *Oberto*, *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Aroldo*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Aida*.

<sup>3</sup> *I due Foscari*, *I masnadieri*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Don Carlo*.

<sup>4</sup> Tales los casos de los sacerdotes Zaccaria en *Nabucco*, Padre Guardiano en *La forza del destino*, Ramfis en *Aida* —sobre todo en relación con Amneris—, y l'Inquisitore en *Don Carlo* —respecto de Filippo—, de los esposos Stiffelio de la ópera homónima, Renato de *Un ballo in maschera* y el propio protagonista de *Otello*, del hermano Carlo en *La forza del destino*, y del tutor-pretendiente Silva en *Ernani*.

<sup>5</sup> Por caso, la relación de Ford y Nannetta en *Falstaff*, de Banco y Fleanzio y de Macduff y sus pequeños hijos en *Macbeth*, de Odabella con su padre muerto en *Attila* o de la protagonista de *Alzira* con Ataliba.

<sup>6</sup> Por caso, Miller y Walter en *Luisa Miller*, Rigoletto y Monterone en *Rigoletto*, Boccanegra y Fiesco en *Simon Boccanegra*, Filippo y Carlo V en *Don Carlo*.

<sup>7</sup> El dux Foscari actúa funcionalmente como padre tanto de su hijo como de su nuera en *I due Foscari*, el anciano Moor de *I masnadieri* tiene dos hijos, y Nabucco dos hijas —Fenena, la legítima, y Abigaille, la esclava—; en *La traviata* Germont es reconocido y aun deseado como figura paternal tanto por su hijo Alfredo cuanto por la amante de éste, Violetta.

**Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi**

3. Pese a este mandato de castidad, que responde por igual al mandato moral de la madre ejemplar cuanto al mandato egoísta pero con todo amoroso del padre —que reemplaza equívocamente el amor de su mujer muerta con el de la hija, a la cual exige por tanto fidelidad exclusivista—, la hija suele ceder al amor de un hombre, a veces bienintencionado, a veces seductor y oportunista.
4. Ante esta circunstancia, el padre reacciona con la violencia propia de un marido ofendido, reclama por su honor y por el amor exclusivo y excluyente de su hija, a quien reprocha por su autonomía afectiva, y se enfrenta con el hombre a quien, seductor o no, responsabiliza de su desgracia.
5. La hija, que vive su acto de libertad frente a la omnímoda voluntad paterna con culpa y dolor, a menudo paga su falta mediante la autoaniquilación, sea física —muerte, generalmente por suicidio—, sea social —ingresando en un convento o en la vida eremítica—, sea espiritual —renunciando a sus deseos y proyectos de vida y plegándose definitivamente al mandato del padre, en una total identificación con la voluntad de éste.
6. Los padres verdianos se definen así —con la notabilísima excepción del más grande y complejo de todos ellos, Simon Boccanegra— por una especie de canibalismo saturniano, por una pulsión incontrolable que, radicada en un amor intenso pero enfermo y agobiante, destruye lo que más ama y actúa con ferocidad, injusticia, crueldad, obnubilación y tozudez. Pasionales y posesivos, los padres verdianos reclaman para sí la propiedad afectiva de su hija con celos indomeñables, no soportan la idea de verla pertenecer a otro hombre, y a menudo —el caso de *Rigoletto* es paradigmático— configuran un tipo de vínculo perfectamente analogable a una relación de pareja, hecha de desbordada pasión que la música expresa mediante acentos de fuerte lirismo, y colmada de secretos compartidos y de una insólita clandestinidad que hacen sospechar con fundamento a los circunstantes que no son en verdad padre e hija, sino ocultos amantes.
7. Con las adaptaciones del caso, el esquema precedente vale también para las relaciones entre padre e hijo varón; no se da aquí, naturalmente, la homologación del vínculo a una relación de pareja, pero el amor paterno continúa siendo exclusivista, posesivo y celoso, y su exceso acarrea al cabo la ruina del hijo —el paradigma es aquí *La traviata*.
8. Las excepciones al esquema que presentamos alcanzan para matizarlo, nunca para desmentirlo; puede menguar la tiranía del padre, pueden ser más

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

recatados sus celos o enmascarar mejor su carácter posesivo —*I due Foscari, Luisa Miller*—, pueden quizá ser rivales de sus hijos por el amor de una tercera —*Don Carlo*—, o puede inclusive tratarse de un padre movido más por el interés político que por el verdadero amor —*Aida, Nabucco, I vespri siciliani*—, pero en lo esencial se tratará siempre de padres que, *volens nolens*, devoran a sus hijos, y de hijos que fracasan en sus intentos de emancipación respecto de la omnimoda voluntad paterna<sup>8</sup>.

Sobre la recurrencia y omnipresencia del esquema precedente en la obra verdiana, más allá de posibles discrepancias de detalle, hay general consenso; la cuestión se enrarece, como siempre ocurre, al pasar del reconocimiento del fenómeno a su interpretación y a la determinación de sus posibles causas. Generalmente se aducen a este respecto una serie de circunstancias biográficas de Verdi, a la luz de las cuales cobraría pleno sentido su obsesión por la figura del padre y por la relación paterno-filial; se menciona su propia condición de padre frustrado que vio morir, en brevísimo lapso, a sus dos pequeños hijos y a su primera esposa, y también el hecho de que con su segunda mujer, Giuseppina Strepponi, nunca pudo engendrar; se subraya asimismo la relación un tanto distante, bien que afectuosa, que mantuvo siempre con su propio padre, y la sustitución funcional que desde muy temprana edad iba a operarse a este respecto mediante la figura de su mecenas, protector, promotor y futuro suegro, Antonio Barezzi, a quien Verdi amó incondicionalmente, pero cuya presencia llegó a pesarle en determinado momento, cuando, tras enviudar de su hija, lo encontró muy poco comprensivo para con sus relaciones con la Strepponi (cf. Blanco Bazán, “En el nombre del padre”, s.p.; Martín, *Verdi*, 19-236; Osborne, *Verdi*, 17-112; Solana, *Musas latinas*, 239-320)<sup>9</sup>. Otras veces las

<sup>8</sup> Para esta síntesis nos hemos servido muy especialmente del excelente artículo de Van, “Pères et filles dans la dramaturgie verdienne”, 96-101. Cf. asimismo Brèque, “Quand le théâtre de Hugo s’accomplit en mélodrame lyrique”, 17-25 (esp. 22ab).

<sup>9</sup> A propósito de este tipo de interpretaciones biografistas, merece la pena aducir un par de trabajos que analizan dos óperas en concreto en relación con las circunstancias de vida del compositor. Jean François Labie entiende que Verdi plasmó en el tema recurrente de los vínculos conflictivos entre padres e hijos algún aspecto no resuelto de su vida íntima, a modo de catarsis o purgación de ignotas o inconfesadas culpas; para este autor ese aspecto íntimo no puede referirse a sus pequeños hijos muertos, sino a su joven esposa, también desaparecida, Margherita Barezzi, en relación con la cual el crítico interpreta el núcleo afectivo de *Rigoletto*: existiría en el protagonista de esta ópera un amor trasladado a la hija, pero originado en rigor en otro primer objeto, la joven esposa muerta, quien, según el propio *Rigoletto* declara, lo amó “por compasión”; el penoso deber del bufón de reír en medio del dolor que le ocasiona esta pérdida reflejaría la situación de Verdi, que componía una ópera cómica, *Un giorno di regno*, en los días en que moría Margherita, y cuyo sentimiento de extrema soledad y definitivo abandono encontraron cauce dramático en la patética figura del bufón fracasado y marginado de la sociedad (Labie, “La voix du remords”, 127-133). Por su parte, Patrice Henriot detalla de la siguiente manera las analogías que encuentra entre Verdi y el protagonista de *Simon Boccanegra*: “[...] face à l’orgueil des gens en place, le fils du petit aubergiste de Roncole [Verdi] a toujours dû faire ses preuves plus que tout autre [...]. De même Simon, que l’insurrection populaire porte à la suprême magistrature, reste pour Fiesco un aventurier, pour

### Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

razones esgrimidas para explicar la evidente centralidad acordada por el compositor a la figura paterna en sus óperas son de naturaleza musical y estilística: Verdi amaba particularmente las voces graves, y muy en especial la baritonal, adecuada a personajes de cierta edad y nobleza, y muy poco apta por el contrario para vehicular transportes amorios de pareja; esta predilección por las voces graves se complementa además con el evidente carácter *masculino* de la música verdiana, notable por su fuerza viril, su empuje, y hasta una cierta aspereza o *ruvidezza*, características escasamente propicias para la plasmación de idílicas situaciones entre amantes como las que expresa, por caso, la lánguida cantilena belliniana<sup>10</sup>.

Pero importa ahora aducir otro *locus communis* de la exégesis verdiana, según el cual, dentro de esta dramaturgia fuertemente centrada en el conflicto paterno-filial, destaca como *excepción* una sola ópera cuya figura central es una madre, en rigor, la única madre de toda la extensa galería de personajes de Verdi; se trata de Azucena, la gitana protagonista de *Il trovatore*, truculento melodrama estrenado en 1853 con libreto de Salvatore Cammarano y Leone Emanuele Bardare sobre la base

---

Gabriele Adorno un 'corsaire couronné'. 'Orgoglio' des 'patrizi', bassesse des partisans que jamais aucune grandeur d'âme ne désarme. Au prologue de la vie, le jeune Verdi s'éprend de la fille de son protecteur, Antonio Barezzi, commerçant éclairé dont la maison se dresse sur la place de Busseto, comme l'altier palais des Fieschi sur la Place San Lorenzo à Gênes, dans le Prologue de *Boccanegra*. Certes l'analogie rencontre des limites: à l'opposé de Fiesco, Barezzi aime et aide Verdi tant qu'il le put, s'attirant d'ailleurs de sa part une reconnaissance indéfectible. Et pourtant... Pour demander la main de Margherita Barezzi, Verdi entend être reconnu publiquement comme musicien. De même Simon n'accepte-t-il d'entrer dans les machinations de Paolo et de Pietro que dans un seul espoir: au Doge, Fiesco ne refusera pas sa fille, Maria [...]. Verdi épouse [...] Margherita, mais tout semble s'acharmer contre cette union: après la mort de leurs deux enfants, c'est Margherita qui disparaît à son tour, telle Maria, que *Boccanegra* reconnaît comme 'l'innocente victime de [son] funeste amour' (Prologue). C'est alors qu'enfin survient le succès, comme si la perte des proches en était le prix. Ainsi *Boccanegra*, qui vient de découvrir la dépouille de Maria, s'entend proclamer Doge, tant gloire et solitude ont partie liée. En ces terribles années 1840-41 au cours desquelles il croit perdre la raison, Verdi se sauve par la composition de l'opéra patriotique qui va faire vibrer toute l'Italie, *Nabucco*. [...] À la fois énergie et pessimisme, Verdi ne peut pas ne pas se retrouver en Simon, et en son destin; ce brave, comme le nomme Pietro dans le Prologue, échoue et réussit tout à la fois, selon le critère que l'on adopte [...]" (Henriot, "Le miroir à mémoire", 102a).

<sup>10</sup> George Martin arriesga la siguiente explicación "antropológica" para la marcada preferencia verdiana por la voz baritonal: "Es posible también que la comunidad agrícola a la cual pertenecía influyese sobre el oído de Verdi, y que por eso imaginó como barítonos a muchos de sus personajes. El tenor es hasta cierto punto una creación artificial del teatro; es difícil hallarlo, y casi nunca existe sin educación. Pero los compositores componen para él como si fuera una de las voces masculinas corrientes, y el niño de la ciudad que ha asistido con frecuencia a la ópera así lo creará. En su trabajo con la Sociedad Filarmónica y las iglesias de Busseto, Verdi probablemente rara vez pudo tratar con un auténtico tenor: a lo sumo encontraría barítonos altos. Y alrededor de sí mismo, en la calle y en la tienda de Barezzi, habrá oído el tono más grave con una frecuencia imposible para el niño de la ciudad, cuyo padre trabaja lejos y que pasa casi todo el día entre las voces agudas de otros niños o de las mujeres. Ningún compositor ha conferido a sus óperas un acento tan masculino como el de las obras de Verdi. Por otra parte, quizá ningún compositor creció en una comunidad agrícola como Busseto, donde los hombres dominaban tan totalmente la vida del pueblo [...]. Verdi la vio y la oyó; quizá de ese modo aprendió que la vida era algo más que el amor juvenil y los lamentos de un tenor" (Martin, *Verdi*, 165-166). Y añade el mismo estudioso: "[...] en la producción entera o en la carrera de Verdi concebida como un todo hay una sensación de energía que admite diferentes denominaciones: pasión, impulso o aun masculinidad. Otros compusieron música más elegante, menos obvia o más bella; pero pocos igualaron la mera vitalidad de la música de Verdi. No es sorprendente que, mientras se dirigía a Sicilia, Garibaldi la cantase. Es música activa para hombres activos" (*Ibid.*, 456).

**JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ**

de la obra española *El trovador* de Antonio García Gutiérrez<sup>11</sup>. He aquí sintetizado su argumento: Cierta gitana, en el Aragón del siglo XV, es ajusticiada en la hoguera, acusada de haber embrujado al pequeño hijo del conde de Luna; antes de morir, la gitana encarga a su hija Azucena la misión de vengarla, y ésta rapta al otro hijo del conde con la intención de arrojarlo en el fuego, sólo que, presa de delirios y alucinaciones, equivoca el destinatario y arroja en cambio a las llamas a su propio hijo, tras lo cual cría al pequeño Luna con real amor de madre. Transcurridos los años, el hijo adoptivo de Azucena, Manrico, se convierte en el trovador del título, y el otro hijo de los Luna es ya conde; ambos, ignorantes del vínculo fraternal que los une, se enfrentan doblemente, por pertenecer a bandos políticos distintos y por aspirar por igual al amor de Leonora, que favorece al trovador. Azucena recela de las relaciones de su hijo con la noble dama, intenta retenerlo a su lado y lo insta a destruir sin piedad al conde de Luna; éste intercepta por casualidad a la gitana, y con la ayuda de un viejo soldado la reconoce como la responsable de haber quemado a su pequeño hermano, tras lo cual la condena a la hoguera. Enterado del suplicio que aguarda a su madre, Manrico abandona a Leonora en el instante mismo de su boda y corre a salvar a Azucena, pero es derrotado y apresado. Leonora accede a entregarse al conde de Luna a cambio de la vida de Manrico, pero una vez obtenida la promesa de aquél bebe veneno para rehuir su compromiso; al descubrir la trampa, Luna ordena la decapitación inmediata del trovador y obliga a Azucena a contemplar la escena por la ventana; ésta, fracasados sus desesperados intentos por salvar la vida de aquel a quien siempre ha amado como a un hijo, y ante la consumación de su muerte, exclama en un grito paroxístico en la cara del estupefacto conde: “Egli era tuo fratello! [...] Sei vendicata, o madre!” (IV, iv, 62-63).

Destaca esta única madre verdiana por una fuerte psicología y una escisión interna entre el deseo de vengar a su madre y el profundo amor hacia su hijo putativo, sentimientos que entran en choque y que batallan en su corazón hasta ese desesperado grito final, que encierra tanto un triunfo cuanto una derrota. Fue esta dualidad de pasiones y lealtades lo que llamó la atención de Verdi sobre el personaje y lo decidió a escribir su ópera a partir de este drama<sup>12</sup>, pero la pregunta que se impone

<sup>11</sup> Existen algunos buenos estudios sobre la relación hipertextual entre el drama de Gutiérrez y la ópera de Verdi: Kimbell, “D’*El trovador* de Gutiérrez à *Il trovatore* de Cammarano”, 16-21; Menarini, “Del dramma al melodramma: i tre libretti spagnoli di Verdi”, 2-28; Ruiz Silva, “El trovador de Gracia Gutiérrez, drama y melodrama”, 251-272; Sacks, “Verdi and Spanish Romantic Drama”, 451-465.

<sup>12</sup> El propio Verdi lo enfatiza en una carta en la que expone su concepción del personaje y de la obra a su libretista Cammarano, dándole además muy precisas instrucciones, tal como solía, acerca de la estructura dramática que deberá observar el libreto: “[...] parmi che le due grandi passioni di questa donna, *amor filiale e amor materno*, non vi siano più in tutta la loro potenza” (*I Copialettere*, 118; se refiere al esquema o esbozo de libreto que le había remitido Cammarano); “Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l’amore per Manrico e la feroce sete di vendicar la madre” (*Ibid*, 120; cf. Poindéfert, “Une genèse difficile”, 4-5).

### Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

es si basta la originalidad o potencia de un personaje para que un artista decida abrir una excepción en las líneas directrices de su obra y otorgar a una madre, por primera y única vez, el rol conductor y nuclear del conflicto dramático que generalmente había reservado a los padres. Otra vez la explicación habitual es biografista: ocurre, se dice, que la madre de Verdi murió mientras el compositor decidía entre varios posibles libretos, y el que la elección recayera finalmente sobre *El trovador* de Gutiérrez tiene que ver con la presencia en él de una madre de personalidad fuerte y sentimientos intensos que presumiblemente evocó en el músico la figura de su propia madre desaparecida, y le sirvió para canalizar artísticamente todo su afecto filial (cf. Gatti, *Verdi*, 365; Poindéfert, “Une genèse difficile”, 4).

Por nuestra parte, postulamos que la figura de Azucena, antes que como una excepción dentro de las líneas características de la dramaturgia verdiana, debe entenderse como una confirmación de éstas, apenas como una variante “femenina” del conflicto central del teatro de Verdi, que debería entonces definirse no ya como *paterno-filial*, sino como *parental-filial*, del mismo modo que su tema capital dejaría de ser el de la *paternidad* para pasar a ser el del *origen*, y más concretamente, el del *peso del origen*. El que este origen haya sido más frecuentemente corporizado en figuras paternas bien puede deberse a todos esos factores biográficos, culturales y estilísticos que mencionamos —los pequeños hijitos muertos, la distante relación con su padre, la estrecha pero gravosa con su suegro, la predilección por las voces graves y el carácter viril de su música—, pero la aparición, al promediar la vida y la carrera del maestro, de la gigantesca figura de Azucena, lejos de representar un abandono de la obsesión verdiana por el peso del origen, significa una renovada reflexión sobre éste, ahora bajo una corporización femenina y maternal que bien puede, también ella, encontrar motivación inmediata en la circunstancia biográfica apuntada de la pérdida de su propia madre, pero que responde en lo profundo al mismo y reiterado esquema dramático que reseñamos al comienzo: la madre Azucena se comporta en relación con su hijo Manrico exactamente como los padres de las diferentes óperas de Verdi con sus hijas e hijos, y en todos los casos la relación establecida responde al patrón del amor parental posesivo que impide la emancipación del hijo y acarrea a la postre su ruina. Lo original de Azucena es que su figura permite una *intensificación* del esquema, ya que su escisión en dos pasiones —la sed de venganza y el amor a su hijo<sup>13</sup>— la presenta a la vez, respec-

<sup>13</sup> David KIMBELL (“D’*El trovador* de Gutiérrez a *Il trovatore* de Cammarano”, 19b-20a) niega que la gitana, tal como generalmente ha venido sosteniendo la crítica, esté escindida entre estas dos pasiones; para Kimbell la venganza es un mandato que no ha hecho carne en su propio sentir, sino apenas una orden impuesta desde fuera que Azucena subordina inequívocamente al amor que siente por Manrico, su única y verdadera pasión. Por nuestra parte creemos que ambas pasiones son por igual suyas y sentidas, que contienden y desgarran su alma a la manera de una arquétipica



JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

tivamente, como hija que en vano intenta emanciparse del mandato materno —la venganza—, y como madre que con su exceso de amor posesivo impide la emancipación afectiva de su hijo. Ambas pasiones contienden en su interior estableciendo entre sí una relación inversamente proporcional: a mayor fidelidad al mandato materno de la venganza, menor lugar queda para la expansión de su amor por su hijo, pues la venganza exige ser consumada precisamente en la persona de éste —hijo biológico, recuérdese, del viejo conde de Luna—; por el contrario, a mayor manifestación del amor por su hijo más se relega o anula la fidelidad al mandato materno de la venganza, cuya consumación se rehuye por no dañar al adorado Manrico. Pero en todo caso, la clave de esta doble plasmación de la relación parental-filial en Azucena, que es hija y madre a la vez, estriba en el modo en que reproduce como madre el mismo esquema de amor posesivo y condicionante que ella misma ha padecido y padece como hija: así como su madre ha dejado a Azucena un mandato atroz que la domina y colma su vida hasta borrar de ella toda posibilidad de iniciativas y deseos propios, ella misma transfiere a su hijo Manrico la raíz de este mandato materno hasta destruir su vida, convirtiéndolo en víctima inocente de la venganza. Azucena ama de veras a su hijo, pero con un amor que se realiza como imposición absorbente que coarta la libertad afectiva del objeto amado y le impone tanto el mandato recibido de la vieja gitana —matar a Luna, su ignorado hermano biológico y rival en la política y en el amor de Leonora<sup>14</sup>— cuanto su propio mandato materno —no consumir el amor de pareja con Leonora.

Llegamos así al meollo de la relación parental-filial de *Il trovatore*, que reproduce a la perfección el consabido esquema de los padres verdianos: así como éstos aparecen a menudo, tanto en la opinión de terceros cuanto en su propio inconfesado sentir, como “amantes” posibles de sus hijas y rivales de los verdaderos enamorados de éstas —*Rigoletto* y *Simon Boccanegra* son los casos extremos, pero también encuadran en tal parámetro los padres de *La forza del destino*, *Giovanna d’Arco* y *Luisa Miller*—, Azucena se define como rival de amores de Leonora (cf. Constant, “Portrait du Troubadour”, 105). El amor parental verdiano —paterno o materno— es exclusivista y excluyente, y se realiza mediante la anulación en el

---

batalla entre un *thánatos* que la liga con el pasado y cercena su futuro encarnado en el hijo —la venganza—, y un *eros* que la proyecta al futuro en la persona de su hijo y reniega de ese pasado ominoso —el amor maternal.

<sup>14</sup> Después de referir Manrico a su madre la extraña misericordia que sintió por el conde de Luna cuando, tras vencerlo en un duelo, no pudo ultimarle, Azucena lo conmina a no volver a sentir esa piedad si se repite la ocasión de matarlo, y a que cumpla con su indicación “como si fuera de Dios”: “Oh!, se ancor ti spinge il fato/ a pugnare col maledetto,/ compi, oh figlio, qual d’un Dio./ compi allora il cenno mio!/ Sino all’elsa questa lama/ vibra, immergi all’empio in cor.” (II, ii, 25). La inapelabilidad del mandato materno, asimilable al divino, no puede ser más clara.

### Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

hijo de cualquier otra posibilidad de amor que implique su maduración o emancipación psíquica respecto del *pater*, más frecuentemente, o de la *mater*, como en este caso, que según vamos viendo nada tiene de excepcional en cuanto a su función dramática dentro del teatro de Verdi<sup>15</sup>. El verdadero triángulo amoroso de *Il trovatore* no es el superficial y estereotípico entre Manrico, Leonora y el conde de Luna, sino el profundo y terrible entre Manrico, su madre Azucena y su enamorada Leonora; Manrico aparece requerido por dos amores femeninos absolutamente inconciliables e incompatibles —advíertase que Leonora y Azucena jamás interactúan, y apenas coexisten en escena sobre el final de la ópera, cuando la primera agoniza y la segunda delira entre sueños—, y reiteradamente debe optar entre ambos. Cuando en la segunda escena del acto segundo corre a impedir que Leonora, que lo cree muerto en combate, tome el velo, su madre, que se siente abandonada, intenta retenerlo con palabras que proclaman bien claramente su intención de manipulación posesiva (II, ii, 27); más adelante, en la sexta escena del acto tercero, cuando llega a Manrico la novedad de que su madre ha sido apresada por Luna y está a punto de ser quemada, aquél abandona a Leonora en el momento mismo de la boda inminente, anteponiendo en forma explícita su rol de hijo al de amante: “Era già figlio prima d’amarti,/ non può frenarmi il tuo martir” (III, vi, 45); finalmente, ya sobre el desenlace, cuando Leonora llega al calabozo donde Manrico y su madre esperan la muerte para ofrecer al primero la libertad, el canto entre sueños de Azucena retiene a su hijo junto a ella e impide su última posibilidad de salvación. La elección definitiva, bien que tácita o implícita, es inequívoca: Manrico ha optado por su madre, ha despreciado y maltratado a su enamorada Leonora, y en este simbólico *regressus ad uterum* —que el espacio oscuro y cerrado del calabozo no hace sino subrayar— el trovador encuentra la muerte, en un acto de inconsciente autoaniquilación mediante renuncia de su última oportunidad de emancipación afectiva (cf. Recoing, “Azucena, la dette et le don”, 98b).

El planteo no puede ser más nítido: el amor parental verdiano anula y mata<sup>16</sup>; el amor de pareja es una posibilidad de vida que se abre, pero el atribulado hijo no alcanza a verlo con claridad o a luchar por él con toda la fuerza necesaria, y al cabo sucumbe ante el poder del *pater* o de la *mater*. Poder que remite, en última instancia

<sup>15</sup> A tal punto es exclusivista y posesivo el amor parental verdiano, que ni siquiera se aviene a ser compartido con el otro padre, razón por la cual en todas las óperas de Verdi —con la sola excepción de *Falstaff*— jamás coexisten ni interactúan padre y madre: los padres de Verdi son siempre viudos o solitarios que derraman su exceso de amor en el objeto sobredimensionado de sus hijos, y nada se dice en *Il trovatore* de un hipotético marido o lejano amante de Azucena (cf. Guédy-Salazar, “Qui trouve, erre”, 99-101).

<sup>16</sup> Esta fórmula aparece ya sugerida con absoluta claridad en la prehistoria de la obra, cuando Azucena mata sin querer a su propio hijo al confundirlo y arrojarlo al fuego en lugar del pequeño Luna.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

y tal como queda dicho, al gran mitema del *peso del origen*, que nos obligará, siquiera sumariamente, a repasar en sus distintos niveles la relación personal de Verdi con sus propios orígenes personales, estéticos, culturales, geográficos, políticos y aun metafísicos, entendidos como *fuertes condicionantes de vida* que acabaron asimismo influyendo, según hemos visto, en las directrices medulares de su arte:

1. **Verdi y sus padres:** Los padres del compositor, campesinos, de cuyo amor hacia éste no cabe dudar, no siempre lograron estar a la altura de las expectativas culturales y vitales de su hijo, conforme avanzaba él en el camino de la educación y en el trato con ambientes más imbuidos de cultura. Pese a que debe reconocérsele al padre el intuitivo descubrimiento del talento musical del niño y el haber dado los primeros pasos para que dicho talento se educara convenientemente, muy pronto quedó en evidencia que Verdi debería arreglárselas sin la ayuda paterna si quería de veras progresar en su propio camino. Andando el tiempo, las pautas vitales y los intereses del hijo fueron alejándose cada vez más de los de sus humildes padres, con quienes fue perdiendo comunicación y casi trato.
2. **Verdi y su mecenas y suegro:** Precisamente para hacerse cargo de la supervisión y guía que su propio padre no estaba en condiciones de asumir, llega a la vida de Verdi el próspero comerciante y aficionado musical Antonio Barezzi, quien no sólo financió los estudios del pequeño, sino lo protegió, albergó y aconsejó en sus estudios y primeros pasos como compositor profesional, hasta convertirse finalmente en su suegro. Verdi siempre amó a Barezzi como a un padre, pero el innegable amor de Barezzi por el joven se tornó en cierto momento gravoso e inquisitorial, cuando Verdi, ya viudo de la hija de don Antonio, se estableció con Giuseppina Strepponi en la misma pequeña comarca que lo había visto crecer y ante los ojos muy poco comprensivos de su ex suegro, quien se lo habría reprochado, y a quien respondió Verdi con una carta llena de amor y respeto pero, también, de firme y enérgica reivindicación de su libertad (*I Copialettere*, 128-131; cf. Gatti, *Verdi*, 366-369).
3. **Verdi y su *paese*:** También su *paese*, su pequeña comarca rural de Busseto, significó para Verdi un origen amado y reivindicado y a la vez gravoso y condicionante. El compositor siempre se sintió un hijo de su comarca y, de hecho, se empeñó en vivir en ella hasta el final de sus días, pero la estrechez cultural y social del lugar llegó a menudo a asfixiarlo. De muy joven debió

### Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

soportar las intrigas de ciertos grupos de poder que intentaron vedarle el acceso al puesto de organista de la Catedral, y más adelante las maledicciones de quienes se oponían, igual que su suegro, a su relación con la Strepponi. Verdi siempre reconoció su más raigal fuente de inspiración en las voces, sonidos y rumores de su comarca agrícola, pero lo cierto es que ese medio original que le proporcionó lo más genuino de su inspiración también condicionó fuertemente su desarrollo cultural y artístico, negándole los beneficios de una educación formal y forzándolo a un autodidactismo que Verdi enfrentó con valor y éxito, pero que nunca logró enmendar por completo ciertas lagunas de su formación. La decisión de Verdi fue elevarse cuanto más pudiera a partir de sus bajos orígenes culturales, mas nunca renegar ni emanciparse de éstos en lo que tenían de auténtica base identitaria. Aquí surge, con todo, un dato revelador de cierta latente tensión de Verdi con sus amados orígenes geográfico-culturales, y es que siempre sobreactuó la reivindicación de éstos con una energía, una furia a menudo, que sugieren una relación conflictiva y en nada serena del hombre con su *paese*, vivido como un hecho problematizable y no como una realidad serenamente asumida e incorporada. Lo cierto es que Verdi siempre se consideró un *contadino*, un campesino más de la comarca, hasta el extremo de llenar las formas burocráticas consignando como profesión no la de compositor sino la de agricultor; llegaba inclusive a enorgullecerse de sus modales rudos y su incivilidad social, aceptando con gusto y aun promoviendo el apodo que se le daba de *oso de Busseto*, y rechazó reiteradamente, casi afectando ofensa, todos los honores que de una manera u otra conllevaran una dignificación social: la dirección del Conservatorio de Milán con imposición de su nombre a la institución, la erección de un pretensioso teatro de ópera también bautizado con su nombre en su pequeña ciudad —el teatro se construyó de todos modos, y hoy alberga las temporadas líricas de la villa bussetana—, el título de Comendador de la Corona, y la insólita idea —que Verdi juzgó ridícula— de crear para él el título y la dignidad de Marqués de Busseto (*cf.* Gatti, *Verdi, passim*; Henriot, “Le miroir à mémoire”, 103a; Martin, *Verdi, passim*; Osborne, *Verdi, passim*). Hay en estas actitudes un exceso en el gesto humilde, un énfasis en la reivindicación del origen, que connotan la problematicidad con que lo vive quien parece así arbitrar una inconfesada negación de lo mismo que tan teatralmente proclama, como si buscara en verdad disimular mediante la sumisión exagerada ante él un imposible deseo de liberación.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

**4. Verdi y la tradición musical italiana:** Más allá de sus orígenes familiares, geográficos y socioculturales, Verdi debió también resolver el problema de sus orígenes estéticos, del terrible peso de la gran tradición operística italiana que su obra se propuso, inteligentemente, superar y trascender sin negar, modificar sin revolucionar, enriquecer sin desvirtuar en su esencia. Frente a un Wagner que renueva destruyendo los moldes estilísticos previos y reemplazándolos *ex novo* por otros, la solución verdiana es muy otra: renovar no *contra* sino *desde* la tradición, flexibilizando sus moldes de a poco y a partir de ellos mismos, y sobre todo, redescubriendo en los orígenes de la tradición misma, que con el andar del tiempo habían perdido quizá su claridad y se veían desvirtuados por una serie de tics y manierismos perjudiciales, la clave de la renovación; he aquí el sentido de la célebre máxima del maestro, a menudo tenida por reaccionaria cuando en realidad se trata de un sabio programa reformador: “Torniamo all’antico, sarà un progresso”. Gracias a este equilibrado programa, Verdi logró superar los condicionantes negativos de sus orígenes estéticos y generar a su vez su propia descendencia artística en la espléndida floración de lo que llamaríamos el *melodramma post-verdiano*, con “hijos” tan ilustres como Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilea e inclusive el Pietro Mascagni y el Ruggero Leoncavallo menos veristas (cf. Mila, *El arte de Verdi*, 17-103; 309-326, *et passim*). Por haber resuelto Verdi tan inteligentemente el problema de su propia emancipación “no parricida” respecto de sus orígenes estéticos, pudo ser él mismo, a su vez, el padre artístico no posesivo ni asfixiante de los compositores más jóvenes; resulta a este respecto sintomático que uno de éstos, Arrigo Boito, que había comenzado su carrera criticando al “viejo” y anticuado Verdi, acabara colaborando con el maestro en los libretos de las dos últimas y más progresistas óperas verdianas, *Otello* y *Falstaff*: el padre resultaba así más joven y avanzado que el hijo, y éste, lejos de vivir esta realidad como un peso invalidante, supo sacarle partido en pro de su propia evolución artística. Y quizás no sea una mera casualidad que el primer trabajo en colaboración entre el viejo padre Verdi y el joven hijo Boito, la reelaboración de 1881 de *Simon Boccanegra*, involucre precisamente a la figura del noble y sabio Simon, único padre verdiano con la clarividencia necesaria para emancipar a su hija de su amor posesivo, darla en matrimonio a su enemigo político y bendecir esta unión en el mismo instante de su muerte (cf. Van, “Pères et filles”, 100a-101b; Blanco Bazán, “En el nombre del padre”, s.p.).

### Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

5. **Verdi y Dios:** Llegamos así al tema del máximo Padre, del Origen último, que también fue conflictivo para Verdi. Suele decirse que nuestro autor era agnóstico; lo cierto es que él mismo prefería definirse como “un creyente lleno de dudas” (Bardin, “La polémica religiosidad”, 51b), y sus ideas y conductas revelan, más que ateísmo o agnosticismo, un marcado anticlericalismo sumamente ligado a un liberalismo político que, en la Italia del *Risorgimento*, equivalía a enfrentarse con la Iglesia. Verdi jamás negó a Dios explícitamente, escribió música religiosa de innegable veracidad de inspiración y aun se acogió en su vejez a la práctica del catolicismo con cierta formalidad<sup>17</sup>, pero quizá quepa decir que el verdadero *peso* que vivió el maestro como condicionante y posesivo no fue el de Dios mismo —el Padre—, sino el de la Iglesia en cuanto “madre institucional” de todo creyente italiano del siglo XIX. Su patriotismo unionista lo hacía crítico del Papado, y algunas malas experiencias de niño y de joven con cierto clero obtuso e intrigante de su comarca rural<sup>18</sup> fueron creando en Verdi una mala relación con la Iglesia, que no devino nunca, con todo, en ruptura. Hay quienes han visto en el excesivo dramatismo y en las fuertes tintas de su *Messa da Requiem* (1874) las pruebas de una relación conflictiva con Dios, cuya Voluntad se protesta y resiste, contra Quien se lucha casi *in extremis*, pero muy otro es el clima que domina en los *Pezzi Sacri* (1889-1897), última obra del compositor, hecha de serena aceptación y resignación. Dios como Padre —o mejor, la Iglesia como Madre— quizás hayan sido aludidos por el maestro bajo figuras paternas duras e inflexibles, como el Gran Inquisidor de *Don*

<sup>17</sup> En 1872 la segunda esposa de Verdi, Giuseppina Streponi, escribe en carta al obispo de Génova que, gracias a la benéfica influencia del abad Mermillod, que los había casado, Verdi ha ido de a poco acercándose más a la práctica de la religión: “Es respetuoso con la religión, es creyente como yo y no falta nunca a cumplir con las prácticas de un buen cristiano como él quiere ser” (Mila, *El arte de Verdi*, 261, n. 35). Por su parte el tenor Francesco Tamagno, primer intérprete de *Otello*, cuenta que en su ancianidad el maestro concurría diariamente a misa en la Iglesia de la Anunciación de Génova, y que habiéndolo ido a buscar una vez allí recibió de Verdi la siguiente observación: “Para vosotros, señores cantarines, no hay otro santuario que el teatro, quizá porque creéis continuar cantando también en la otra vida. Querido Tamagno, después de tantos dolores y tantos clamores, las horas que paso junto a Dios son las más dulces para mí. Me había perdido un poco, pero me ha devuelto a Él la Peppina” (*Ibid.*, 261, n. 35).

<sup>18</sup> “Verdi, que entonces tenía alrededor de siete años, era acólito de la misa. Ese domingo concentró tanto la atención en el órgano que no oyó el murmullo del sacerdote que pedía el agua y el vino. El cura habría murmurado tres veces al soñador, mientras la congregación observaba divertida. Finalmente el cura descargó un puntapié, empujó o pellizcó al niño y de acuerdo con cierta versión Verdi se desmayó, y según otra se incorporó gritando: ‘Que Dios lo maldiga’, y huyó de la iglesia” (Martin, *Verdi*, 16-17; cf. Briancesco, “Arte, política y religión”, 497a). El maestro de letras, latín e historia de Verdi en Busseto, Pietro Seletti, era un sacerdote que abrigaba la esperanza de convertir en hombre de iglesia a su avispado alumno, y que por lo tanto no perdía oportunidad de desalentar su carrera musical y de estorbarla cuanto pudiese. Pese a esto, Verdi no pareció abrigar excesivo rencor para con él (cf. Martin, *Verdi*, 22-24). Distinto es el caso de don Ballarini, preboste de la catedral de Busseto, que durante años intervino activamente para boicotear el nombramiento del joven Verdi como maestro de música de la ciudad y organista de la catedral (*Ibid.*, 47-56).

**JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ**

*Carlo*, Ramfis y los sacerdotes de *Aida* e incluso el Zaccaria de *Nabucco* y el Giacomo de *Giovanna d'Arco*, pero también es cierto que otros sacerdotes verdianos, como el protagonista de *Stiffelio* y el Padre Guardián de *La forza del destino*, son padres comprensivos y bondadosos, dispuestos a perdonar, consolar y guiar a sus hijos espirituales hacia su propia libertad. Si en el plano de la resolución dramática padres como Simon Boccanegra y el Guardián de *Forza* suponen una superación del peso inmisericorde y fatal de los orígenes y el hallazgo de una liberación o al menos de un sentido para el sufrimiento del hijo, atisbar siquiera cómo pudo ser al cabo la resolución personal y escatológica de la relación del hijo Giuseppe Verdi con el Padre común y Origen último, es tarea temeraria que a nadie compete, pero que complace imaginar como análoga en su reconfortante desenlace<sup>19</sup>.

<sup>19</sup>El mejor trabajo que podemos recomendar sobre la religiosidad de Verdi y el papel determinante del cristianismo en la evolución de su obra es el de Eduardo Briancesco, "Arte, política y religión en la obra de Verdi", 496-503. Cfr. asimismo nuestro "Avatares verdianos", 71-99.

## Una madre entre padres, o la nula excepcionalidad de *Il trovatore* de Giuseppe Verdi

### Referencias bibliográficas

- BARDIN, Pablo, "La polémica religiosidad de Verdi", *Teatro Colón Revista*, 5-42 (1997), 50-53.
- BLANCO BAZÁN, Agustín, "En el nombres del padre", *Teatro Colón Revista*, 3-20 (1995), s.p.
- BRÈQUE, Jean Michel, "Quand le théâtre de Hugo s'accomplit en mélodrame lyrique", *L'Avant Scène Opéra*, 112-113 (1988), 17-25.
- BRIANCESCO, Eduardo, "Arte, política y religión en la obra de Verdi", *Criterio*, Buenos Aires, 51-1975 (14 sept. 1978), 496-503.
- CONSTANT, Pierre, "Portrait du Troubadour en funambule", *L'Avant Scène Opéra*, 60 (1984), 102-105.
- I Copialettere di Giuseppe Verdi*, A cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *El trovador. Simón Boccanegra*, Edición, introducción y notas de Luis F. Díaz Larios, Barcelona, Planeta, 1989.
- GATTI, Carlo, *Verdi*, Milano, Edizioni Alpes, 1931.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, "Avatares verdianos de un drama romántico español (*Don Álvaro o La fuerza del sino* y las dos versiones de *La forza del destino*)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 24 (2010), 71-99.
- GUÉDY, Anna - SALAZAR, Philippe Joseph, "Qui trouve, erre", *L'Avant Scène Opéra*, 60 (1984), 99-101.
- HENRIOT, Patrice, "Le miroir à mémoire", *L'Avant Scène Opéra*, 19 (1979), 102-103.
- KIMBELL, David R. B., "D'El trovador de Gutiérrez a Il trovatore de Cammarano", *L'Avant Scène Opéra*, 60 (1984), 16-21.
- LABIE, Jean François, "La voix du remords", *L'Avant Scène Opéra*, 112-113 (1988), 127-133.
- MARTIN, George, *Verdi*, Madrid, Javier Vergara, 1984.
- MENARINI, P., "Del dramma al melodramma: i tre libretti spagnoli di Verdi", *Studi e Testi Verdiani*, 2 (1977), 5-28.
- MILA, Massimo, *El arte de Verdi*, Madrid, Alianza, 1992.
- OSBORNE, Charles, *Verdi*, Barcelona, Salvat, 1985.
- POINDEFERT, Bruno, "Une genèse difficile", *L'Avant Scène Opéra*, 60 (1984), 4-9.
- RECOING, Eloi, "Azucena, la dette et le don", *L'Avant Scène Opéra*, 60 (1984), 96-98.
- RUIZ SILVA, José Carlos, "El trovador, de García Gutiérrez, drama y melodrama", *Cuadernos Hispa-no-americanos*, 335 (1978), 251-272.
- SACKS, Zenia, "Verdi and Spanish Romantic Drama", *Hispania*, 27, 4 (1944), 451-465.
- SOLANA, Rafael. *Musas latinas. Leyendo a Loti. Leyendo a Queiroz, Oyendo a Verdi*. México, FCE, 1969.
- VAN, Gilles de, "Pères et filles dans la dramaturgie verdienne", *L'Avant Scène Opéra*, 19 (1979), 96-101.
- VERDI, Giuseppe - CAMMARANO, Salvatore - Bardare, Leone Emanuele, *Il trovatore*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1969.